



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Vom Tropfen zur Sphäre. Regen und seine filmisch atmosphärischen Qualitäten

Heller, Franziska

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-66995>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Heller, Franziska (2012). Vom Tropfen zur Sphäre. Regen und seine filmisch atmosphärischen Qualitäten. In: Brunner, Philipp; Schweinitz, Jörg; Tröhler, Margrit. Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren, 159-176.

- Šklovskij, Viktor (1988 [1916]) «Die Kunst als Verfahren», in: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink, S. 3–35.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Smid, Tereza (2006) «Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung: Narrative und ästhetische Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung», in: Koebner, Thomas/Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*, München: Edition text+kritik, S. 282–296.
- (2012) *Poetik der Schärfenverlagerung*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 29).
- Smith, Greg M. (2003) *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters*, Oxford: Clarendon.
- Thomas, Kerstin (2010) «Stimmung als Weltzugang. Der Postimpressionismus und die Theorie der Wahrnehmung», in: dies. (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. 135–158.
- Vaage, Margrethe Bruun (2007) «Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm», in: *Montage AV*, 16/1, S. 101–120.

Franziska Heller

Vom Tropfen zur Sphäre

Regen und seine filmisch-atmosphärischen Qualitäten

Einleitung

Seit der Stummfilmzeit interessieren sich Filmemacher – von avantgardistischen Filmessays bis hin zum erzählenden Spielfilm – für die filmischen Qualitäten von Regen, dessen atmosphärische Potenziale sich offenbar einer großer Beliebtheit erfreuen. Dies lädt zu Untersuchungen auf mehreren Ebenen ein: das begrifflich und semantisch schwer fassbare filmische Phänomen «Regen» medienreflexiv zu studieren und diese Überlegungen mit Blick auf die Funktionsweise und Spezifik filmischer Atmosphären produktiv weiterzudenken.

Schon Joris Ivens stellt in *REGEN* (NL 1929) eben jene Wettererscheinung in den Mittelpunkt seiner Reflexionen zur Essenz des Films, wobei er Inszenierungsformen und Wirkungsweisen von Regen mit Wahrnehmungsstrukturen des Mediums konzeptuell zusammenbringt.¹

Grundsätzlich macht Film Gegenstände sichtbar, sie werden damit kognitiv erfassbar. Das filmische Bild vermittelt gleichzeitig auch immer eine non-semantische, sinnliche Erfahrung von Bewegung. Filmischer Regen steht als figuratives Element am Schnittpunkt zwischen kognitivem Erkennen, Bedeutungszuschreibung und stimmungsvollem Erleben: So ist er nicht nur Objekt im Bild, sondern beeinflusst zugleich nachhaltig die audiovisuelle Wahrnehmung. Im Zusammenspiel mit dem durch ihn entstehenden Schleier wird die Gegenständlichkeit des Dargestellten und des Erkennbaren verändert. Der fluide Schleier greift über Brechungen in die Lichtgestaltung und Strukturen des Sichtbaren ein, er durchdringt als bewegtes Element das Bild und lädt es mit einem ihm eigenen Rhythmus auf. Auf diese Weise kommt auch eine spezifische Erfahrung von Zeitlichkeit zum Tragen, die sich zwischen dem Erleben der Wettererscheinung als

1 Béla Balázs bezeichnet *REGEN* als Beispiel des Filmischen, das jenseits seiner symbolischen, abbildenden Dimension wirke: «Das Bild selbst ist die erlebte Wirklichkeit. Und die nur visuell erlebte Wirklichkeit, das ist der absolute Film» (Balázs 1984 [1930], 125; Herv. i.O.). So geht es in der filmischen Beschäftigung mit *REGEN* um die Eigengesetzlichkeit (der Wahrnehmung) des kinematografischen Bildes (vgl. auch Scherer 2001, 92).

raumgreifendem Phänomen und der Wahrnehmung einzelner Tropfen als singulärem Moment etabliert.

Über das Zusammenspiel dieser komplexen Ebenen vermitteln sich vor allem emotionale und sinnliche Rezeptionsmodi. Unzählige Beispiele belegen – vor allem im Bereich des Spielfilms – die wirkmächtige Präsenz von Feuchtigkeitsempfindungen: Friedrich Wilhelm Murnaus berühmte Exposition in *DER LETZTE MANN* (D 1924), Alfred Hitchcocks nebelverhangener *THE LODGER* (GB 1927), Michelangelo Antonionis *L'AVVENTURA* (I/F 1960) oder fast alle Filme Andrej Tarkowskij's zeugen von der atmosphärischen Kraft des Regens. Im Folgenden sollen vier prägnante Beispiele in einer diachronen Auswahl exemplarisch besprochen werden. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie über die Inszenierung des Regens eine intensive Atmosphäre der Unsicherheit kreieren.²

Bei der Analyse verfolge ich einen phänomenologischen Ansatz, der der Auflösung von Subjekt/Objekt-Konstellationen Rechnung trägt: Feste Kategorien befinden sich in ständiger Bewegung, Subjekt- und Objektbestimmungen ergeben sich vor allem relational. Diese Auflösungsprozesse von festen Wahrnehmungspositionen sind zunächst auf der diegetischen Ebene festzustellen, lassen sich aber in einem weiteren Schritt auch im Verhältnis zwischen ästhetischer Struktur und Zuschauer ausmachen.³ Bei der Untersuchung der Bildebenen steht deshalb das Oszillieren zwischen dem objektiv Wahrnehmbaren oder Identifizierbaren und dem Subjektiven, dem nicht mehr kognitiv klar Klassifizierbaren im Mittelpunkt: Der Regen bildet die sinnliche Marge, in der der Zuschauer zum Funktionselement für die filmische Erzählung wird. Dieses Wetterphänomen schafft eine erfahrbare Sphäre, die mit den dargestellten, narrativ funktionalisierten Räumen in ein Wechselspiel tritt.

Vor diesem Hintergrund werde ich zunächst einige zentrale Aspekte des Begriffs 'Atmosphäre' mit Prinzipien filmischer Wahrnehmung verknüpfen. Darauf folgen in drei Schritten die Filmanalysen. Am Beispiel von *DARK WATER* (Walter Salles, USA 2005) werden Bildstrategien unter-

2 Das Gefühl der Bedrohung oder Verunsicherung wird hier als besonders verdichtete Form von atmosphärischem Erleben begriffen, weshalb dies sich als Analysegegenstand im gegebenen Kontext anbietet.

3 Vgl. Heller (2010, bes. Kap. 2 und 3), wo ich diesen phänomenologischen Ansatz, Raum- und Zeitkonstruktionen als Erfahrungsmodi zu untersuchen, ausführlich entwickle. Einen anderen, historisch orientierten Ansatz zur Untersuchung von 'Wirkungen' auf den Zuschauer profiliert der jüngst erschienene Band *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Die dort unter anderen Prämissen formulierte Grunddisposition des Filmwissenschaftlers, mehr 'über die 'Wirkung' von Filmen auf den Zuschauer, auf die Zuschauer oder auf bestimmte Zuschauer' erfahren zu wollen, findet sich implizit als Grundinteresse auch in dem hier gewählten Ansatz wieder (Schenk/Tröhler/Zimmermann 2010, 9).

sucht, die eine Auflösung der repräsentierenden Formen zur Folge haben. Die Strategien verbinden sich eng mit der haptischen, somatischen Erfahrung eines regennassen filmischen Universums. Anschließend diskutiere ich anhand des Topos 'Autofahrt im Regen' das Erleben räumlicher Verdichtung, wie sie in *PSYCHO* (Alfred Hitchcock, USA 1960) und *WAR OF THE WORLDS* (Steven Spielberg, USA 2005) zu finden ist. Abschließend kommt mit *STALKER* (ANDREJ TARKOWSKIJ, BRD/UdSSR 1979) ein Beispiel zum Tragen, in dem sich die atmosphärische Bedrohung vollends jenseits abbildender Formen über die sinnliche Sphäre des Wassertropfens vermittelt.

Atmosphäre als filmisches Erlebnis

Der deutsche Begriff 'Stimmung' ist dem der 'Atmosphäre' eng verwandt und teilt mit ihm einige zentrale Elemente; dennoch gibt es Nuancen in der jeweiligen Begriffsbestimmung. So betont Gernot Böhme die besondere Rolle der 'leiblichen Anwesenheit' (2006, 16) für die Konstitution und Erfahrung von Atmosphäre. 'Stimmung' bezieht sich hingegen stärker auf das Gemüt einer Person, ihren subjektiven Zustand. Vor diesem Hintergrund werde ich in Bezug auf das Zusammenwirken von Film und physisch anwesendem Zuschauer ebenfalls von 'Atmosphäre' sprechen, möchte aber zugleich die semantische Nähe zu 'Stimmung' beibehalten. So soll sowohl die (innere) Gemütslage des Zuschauers impliziert und mitgedacht werden wie auch seine doppelte Teilhabe am räumlichen Kino-Erlebnis und an dem Geschehen auf der Leinwand.⁴

Im Begriff 'Stimmung' wie auch in dem der 'Atmosphäre' liegt im Kern die Unterminierung der Unterscheidbarkeit von innen/außen und subjektiv/objektiv. Vor diesem Hintergrund diskutiert David Wellbery aus einer historischen Perspektive die Bedeutung der Konzeption von 'Stimmung' für ästhetische Paradigmen (vgl. Wellbery 2003, 703f). Ich werde dies mit Blick auf die filmästhetische Erfahrung weiterdenken und methodisch für die Filmanalyse modellieren.⁵

Das grundsätzliche Denkmodell von 'Stimmung' beschreibt die Sphäre, die sich zwischen dem subjektiven Inneren ('meine Stimmung'), dem äußeren Einzelnen wie auch dem Äußeren als Ganzem bildet. Die

4 Im hier verfolgten Ansatz, filmanalytisch Konzepte der Atmosphäre zu modellieren und konkret an Beispielen fruchtbar zu machen, kann im gegebenen Rahmen die Begriffsgeschichte nicht in aller Breite ausdiskutiert werden. An dieser Stelle soll der Hinweis darauf genügen, welche konzeptuellen Gemeinsamkeiten der komplexen Begriffe produktiv gemacht werden können.

5 Ein breiter Überblick zur Vielzahl von Möglichkeiten, wie Film und Erfahrung in der Medientheorie zusammengedacht werden, findet sich im Themenheft 'Erfahrung' von *Montage AV*, 19/1/2010.

besondere räumliche Qualität dieser Sphäre liegt in der Auflösung – fast in der Überschreitung bei gleichzeitiger Einverleibung – herkömmlicher, kognitiv angenommener Grenzen. Deshalb kann sich diese Sphäre auch nicht an einem einzelnen (wahrgenommenen) Objekt festmachen, sondern umfasst immer den gesamten Raum der Erfahrung (vgl. ebd., 704). Dies heißt auf filmische Wahrnehmung bezogen, dass die Untersuchung filmischer Atmosphären sich weniger motivisch durchführen lässt, sondern sich vielmehr auf bestimmte Bildstrategien und -prinzipien richten muss, die den audiovisuellen Wahrnehmungsraum prägen und rhythmisch durchdringen.⁶

Im Kontext der ästhetischen Erlebensdimension ist dies vor allem in der somatisch wirksamen Funktion von Atmosphären zu sehen. Wellbery entwickelt mit Verweis auf Heidegger in diesem Zusammenhang ein besonderes Wechselspiel aus Erfassen (von Äußerem) und gleichzeitigem Erfasst-Werden (vgl. ebd.). Böhme präzisiert in diesem Sinne den Begriff der Atmosphäre und deren räumliche Qualitäten. So schreibt er, «dass Atmosphäre dasjenige ist, was zwischen den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden vermittelt: wie wir uns befinden, vermittelt uns ein Gefühl davon, in was für einem Raum wir uns befinden» (Böhme 2006, 16). Spätestens hier wird die umgebende wie die körperlich affizierende (erfassende) Qualität der Atmosphäre deutlich: Sie ist ein Zusammenspiel verschiedener Elemente. So hat die Stimmung (respektive die Atmosphäre) für die Gegenstände und ihre Eigenschaften eine integrative Funktion. Sie vereinigt die Eindrücke zu einer in sich geschlossenen Ganzheit, ohne dass sich Regeln für diese Zusammenfügung angeben ließen (vgl. Wellbery 2003, 705). Die Atmosphäre impliziert somit einen räumlichen Erfahrungsmodus, in dem die Wahrnehmung von Einzelheiten und Gesamtheit in einem nur schwer zu beschreibenden Durchdringungsverhältnis stehen. Dies gilt auch und besonders für das Erleben von Regen im Film in mehrfacher Hinsicht. Zum einen betrifft es das Verhältnis von singulären Tropfen und flutendem Regen; zum anderen werden die besonders stimmungsfördernden Potenziale wirksam, wenn er sich wie ein diffundierend wirkender Schleier über das filmische Bild legt und dessen zeigende Eindeutigkeit unterläuft. Damit – mit der Abschwächung der denotativen Dimension – verändert sich auch nachhaltig die phänomenale Raumwahrnehmung.

6 Im bereits zitierten *Montage AV*-Band entwickelt Ramón Reichert eine «Theorieperspektive auf die Filmphänomenologie», die viele der hier angerissenen Konzepte und Denkmuster (vor allem die Auflösung der Dichotomie Subjekt/Objekt) theoriehistorisch aufspannt. Allerdings gibt er unter diesem Vorzeichen wenig Hinweise, wie mit den Modellen filmanalytisch umzugehen ist (vgl. Reichert 2010, 101–115).

Deshalb lege ich im Folgenden den Fokus auf die ästhetischen Bild- und Tonstrategien, die in ihrem Zusammenwirken die mimetische Dimension des Bildes durchdringen und mitunter stark verunklaren.

Vor diesem Hintergrund werden vor allem Prinzipien der Auflösung virulent. Mit Blick auf visuelle Strategien der Stimmungserzeugung kann hier auch mit dem doppelt bedeutsamen Begriff der «Färbung» gearbeitet werden: einerseits beschreibend für den konkreten Moment, in dem etwa ein diegetisches Universum dominant in einem Ton eingefärbt wird. Auf diese Weise können über die so hervorgerufenen besonderen Licht- und Raumverhältnisse herkömmliche motivische Strukturen verunklart werden. Andererseits kann diese Einfärbung in ihrer wirkungsästhetischen Dimension als Teil der Vermittlung einer bestimmten Atmosphäre analysiert werden, die das Gemüt des Zuschauers ergreift: «Färbung» impliziert also eine konzeptuelle Verquickung der Ebenen des wahrgenommenen Gegenstands und des sinnlichen Effekts (vgl. Wellbery ebd., 704).

Das zentrale Prinzip vom Verschwimmen der Subjekt/Objekt-Unterscheidung erhält bei Hermann Schmitz eine präzisere Beschreibung der somatischen Dimension, deren Effekte er in dynamisch-räumlichen Kategorien denkt. Er beschreibt die «primitive Gegenwart» der leiblichen Betroffenheit, die der «entfalteten Gegenwart» von Ich- und Gegenstandsunterscheidungen, von zeitlichen Bezügen, Sachverhalten, Situationen und Handlungsprogrammen vorgelagert ist. Nach Schmitz handelt es sich sowohl beim Leib als auch bei den Gefühlen um räumliche Phänomene; dabei ist nicht der geometrische Raum von Flächen und eindeutig zu unterscheidenden und aufeinander bezogenen Orten gemeint, sondern ein dynamischer Raum aus Dehnungen und Kontraktionen, Vektoren und Atmosphären, die der Leib erfährt (vgl. Schmitz 1969, 89f).

Appliziert auf die Filmwahrnehmung bedeutet dies, dass man jenseits der abbildenden Funktion der Bilder eine Wahrnehmungsebene ansetzt und fokussiert, auf der man nicht die bedeutungstragenden Objekte ausdifferenziert, sondern die Filmbilder in erster Linie als räumliche Erfahrung der Bewegung begreift. Dabei ist beim Film neben dem Räumlichen auch die Dimension der Zeit zu berücksichtigen. Auch hier verdichtet das Phänomen des Regens sinnliche Erlebensformen: Der Regen wird als dauernde Bewegung in seiner Gesamtheit wahrgenommen, gleichzeitig rhythmisieren einzelne Tropfen singuläre Momente. Daraus ergeben sich synästhetisch wirksame Perzeptionsmodi.

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden Momente in Bildern untersucht werden, in denen für den Zuschauer räumliche Grenzen in Bewegung, Innen und Außen in ein Wechselspiel geraten und damit ihre bedeutungstragende Eindeutigkeit verlieren; dies bedeutet die Untersu-

chung von Verfahren der Auflösung und Färbung sowie – in Anlehnung an Schmitz – der Kontraktion. Insbesondere Letztere ist ein Prozess des relationalen Erlebens, in dem sich graduell und dynamisch der Eindruck der Räumlichkeit verändert. Es geht um die besondere Empfindung des Zusammenziehens, die sich in die somatisch konnotierte Emotion des Zuschauers überträgt. Diese ist nach Schmitz mit eben jenem räumlichen Phänomen zu beschreiben.

Dabei ist nicht zu vergessen, dass diese Ausformungen im engen Zusammenhang mit dem Inhalt der analysierten Beispiele stehen, in denen zumeist innerhalb der Diegese Grenzen der Sicht- und (räumlichen) Erkennbarkeit zum Thema oder gar zum Problem werden.

Für die filmische Spezifik dieses Atmosphäre-Begriffs ist entscheidend, dass alle drei fokussierten ästhetischen Strategien auf Prinzipien der Bewegung basieren, die jeweils die Erfahrung einer Transition auf der wirkungsästhetischen Ebene zur Folge haben: Vor allem Prozesse der Auflösung und Kontraktion sind relational zu sehen; sie vermitteln dynamisch zwischen einem Vorher und Nachher der Formen. Das Prinzip der Färbung impliziert Erfahrungen des Eingenommen-Seins, des Umgebenden, des räumlichen Erfassens.

Das Verschwimmen von (festen) Formen: DARK WATER

DARK WATER ist das amerikanische Remake eines japanischen Horrorfilms nach dem Roman von Kôji Suzuki, der auch die Vorlage für RINGU (HIDEO NAKATA, J 1998) geschrieben hat. Im Mittelpunkt steht die frisch geschiedene Mutter Dahlia (Jennifer Connelly). Wegen der Scheidung ist sie gezwungen, für sich und ihre fünfjährige Tochter Cecilia ein neues Zuhause zu suchen. In einer unwirtlichen Hochhaussiedlung werden sie fündig. Doch in der neuen Wohnung taucht immer wieder ein hartnäckiger Wasserfleck auf und wird zunehmend zum Ärgernis. Parallel dazu setzt der Vater des Kindes die Mutter wegen des Sorgerechts unter Druck. Dahlias psychische Verfasstheit wird immer öfter in Frage gestellt. Zudem wird im weiteren Verlauf auch das Tropfen von der feuchten Decke schlimmer. Auf der Suche nach der Ursache findet Dahlia schließlich das Apartment über dem ihren komplett überflutet vor. Während sie sich in dem Apartment befindet, überlagern sich surreal Bilder von Dahlias persönlicher Geschichte und Andeutungen auf die Ereignisse in der Vermieterfamilie. Langsam wird deutlich, dass sich Dahlias eigene traumatische Geschichte bei den Vormietern analog ereignet hat: Wie sie selbst wurde auch deren kleine Tochter von der Mutter vernachlässigt. Auf dem Hausdach findet Dahlia schließlich die Leiche der im Stich gelassenen Tochter im Wasserspeicher.

Abends erscheint dann dieses tote Mädchen in ihrer Wohnung und bedrängt sie, den Platz seiner Mutter einzunehmen. Es droht sonst Dahlias Tochter Cecilia in der Badewanne zu ertränken. Um ihre eigene Tochter zu retten, opfert sich Dahlia und verspricht, für ewig die Mutterrolle des Mädchens zu übernehmen. Daraufhin wird das Badezimmer von braunem, brackigem Wasser überschwemmt, und Dahlia stirbt in den Fluten.

Bereits die Einführung der Protagonistin ist paradigmatisch: Die junge Dahlia steht von der Mutter verlassen im Regen und schlägt eine Trommel. Der Klang des Instruments setzt sich fort und schafft den auditiven Anschluss über die diegetischen Zeitebenen hinweg zur erwachsenen Dahlia, die hinter einer Fensterscheibe erscheint (Abb. 1a–b). Das Bild ist eingenommen von der transparenten Fläche der Scheibe, an der der Regen herunterläuft. Dahlia erscheint audiovisuell eng mit den phänomenalen Formen des Wassers verbunden: So ist der Hintergrund des Raumes aufgrund der an der Scheibe abperlenden Tropfen verschwommen. Sie verleiht Dahlia etwas Schwebendes, als befände sie sich in einer eigenen fluiden Welt ohne Stabilität. Dieser Eindruck wird durch das Klatschen des Regens und das nachhallende Echo der kleinen Trommel verstärkt. Die Einführung der Tochter erfolgt in Analogie zu derjenigen der Mutter: Auch Cecilia ist hinter einer Fensterscheibe zu sehen, an der der Regen abperlt, so dass die Umwelt abermals ins Fließen versetzt wird. Das kleine Mädchen wirkt somit auch verschwommen und losgelöst schwebend (Abb. 1c).



1a–d Isolation und Rücknahme räumlicher Verfasstheit: Die fließende Außenwelt prägt visuell das vermeintlich sichere Innen in DARK WATER.

Das Gefühl der Isolation in dieser unwirtlichen Welt ist omnipräsent. Zusätzlich zum andauernden Regen erhält sie über die grüne Färbung der Bilder ein Eigenleben und zugleich etwas Fauliges. So wird eine vitalistische wie auch befremdliche, verfremdende Aufladung für den Zuschauer spürbar, welche das ganze filmische Universum erfasst, aus dem es kein

Entkommen zu geben scheint; auch und vor allem deshalb, weil die Welt fast völlig im Spektrum von grünen und blau-grauen Tönen gehalten ist und nur selten andersfarbige Alternativen eröffnet (zum Beispiel ein warmes, helles Innen, das eine Rückzugsmöglichkeit im Vergleich zum kalten, feuchten Außen bieten würde).

Wenn sich Dahlia durch den allgegenwärtigen Regen kämpft, vermittelt sich dem Zuschauer ein Gefühl körperlichen Ausgesetztseins. Meistens verbinden sich solche Aufnahmen mit gehetzten Bewegungen, die Protagonistin wird im Laufen oder Fahren gezeigt. Auf diese Weise geht sie im unüberschaubaren Verkehrsfluss auf – erneut also in einer fließenden, schwimmenden Welt. Diese Zurücknahme räumlicher Verfasstheit kulminiert in der Verortung des Anwalts Jeff Platzer (Tim Roth), dem Einzigen, der Dahlia hilft: Platzer hat kein Büro, sondern empfängt seine Klienten im Auto im strömenden Regen (Abb. 1d). Dies alles unterstützt den Eindruck der Nicht-Stabilität und Unwirtlichkeit von Dahlias Umwelt. Das phänomenal wirksam gestaltete Außen und die spürbare Isolation Dahlias lassen den Zuschauer nach einer dringend notwendigen Rückzugsmöglichkeit verlangen – gerade weil die Feuchtigkeit in dieser grün-fauligen Welt allgegenwärtig ist. Durch die Fensterscheiben werden die grüne Färbung der Außenwelt wie auch die Lichtspiele über die Tropfen immer wieder in die Innenräume geworfen. So lösen sich die Rückzugsmöglichkeiten im Fließen der Grenzen immer weiter auf.

Da Dahlia psychisch instabil erscheint, gerät der Zuschauer in einen Schwebezustand gegenüber den tatsächlichen Ereignissen und Dahlias vermeintlichen Visionen. Dabei offeriert ihm der Film unterschiedliche Deutungsangebote: Das Wasser in der Wohnung ist als evidente Tatsache inszeniert, gleichzeitig aber wird Dahlia durch die Einnahme von Tabletten als mental nicht verlässlich konnotiert, der Verdacht der Hysterie entsteht. Dieser Verdacht verstärkt sich über die auditive Ebene, die einen Zusammenhang mit Dahlias Vergangenheit anbietet. Man hört das hohle Trommeln, das bereits zu Anfang in Analogie zum Prasseln des Regens Frustration und Isolation des vergessenen Kindes ausdrückte. Aus dem Klangteppich tritt mitunter ein einzelner Tropfen als singuläres, synkopisches Moment hervor, das plötzlich in das Ordnungsgefüge einbricht. Das Fluide wirkt auditiv und visuell wie ein formloser, nicht fassbarer Katalysator, der die Ebenen der Wahrnehmung rhythmisch in ein Spannungsverhältnis setzt.

Auch das Körperliche der Figuren droht vom formlos Flüssigen durchdrungen und erfasst zu werden. Dies zeigt sich im fallenden Tropfen, der auf den Kuss folgt, den das fremde Mädchen Dahlia gibt, als sie es eines Nachts als eigene Tochter aufnimmt. Das Beunruhigende für den Zuschauer ist hier die Kombination des haptischen Gefühls eines Kusses

mit der körperlichen Erfahrung eines Tropfens im Gesicht. Die nicht aufzuhaltende Durchdringung der formlosen Nässe im Raum ist beim Körper der Figuren wie der Zuschauer angekommen: Es ist die Kontraktion des invasiven Moments.

DARK WATER funktioniert über das phänomenale Wechselspiel von Grenzziehungen und deren Verflüssigung: Das Feste (des Hauses) muss immer wieder aktualisiert werden, um als differentielle Folie erfasst zu werden. Zentraler wahrnehmungsbildlicher Ausdruck dafür ist die Kombination von Fensterscheibe und Regen, wodurch innerhalb eines Bildes eine materielle Grenze als Fläche benutzt und zugleich (audio)visuell unterminiert wird. Der Film wird so von dem Gefühl der eindringenden Feuchtigkeit bestimmt. Die Wirkung ist deshalb nachhaltig, weil sich die Handlungs- und Wahrnehmungsebenen in ständigen Auflösungsprozessen von Grenzen überlagern. Dies geschieht in einer doppelten Bewegung: sowohl innerhalb der Diegese wie auch wirkungsästhetisch für den Zuschauer über bestimmte Bild- und Montagestrategien. Konkret wie konzeptuell legt sich ein Schleier über sichere und verortende Kategorien. So entsteht ein somatisch wirksamer Raum, der den Zuschauer als Resonanzkörper benötigt und ihn zugleich aktiv über dessen sinnliche Wahrnehmung mit einbindet: Eine sinnlich-haptische Erfahrungssphäre etabliert sich zwischen dem Zuschauer und dem dargestellten Universum, das seine faszinative Grundstruktur auf allgegenwärtiger Verunsicherung aufbaut. Das Prinzip dieser Bedrohung besteht darin, dass sie weder kognitiv noch begrifflich eindeutig fassbar ist – sie ist nur sinnlich, wenn nicht gar somatisch-räumlich spürbar.

Unsichere Transitionsräume: Autofahrt im Regen in PSYCHO und WAR OF THE WORLDS

Die Auflösung von Wahrnehmungsgrenzen im Bild ist sowohl in PSYCHO wie in WAR OF THE WORLDS ein entscheidendes Element im Aufbau einer verunsichernden Atmosphäre. Dieses verbindet sich mit Momenten einer unbestimmten Räumlichkeit, die auf der Auflösung klar sichtbarer Kategorien gründet. Der filmische Topos 'Auto im Regen' scheint als Strukturelement des sich bedrohlich verdichtenden Raumes besonders effektiv, denn das Auto ermöglicht eine räumliche Verschachtelung. Einerseits vermittelt es Bewegung im äußeren diegetischen Raum (Flucht, Reise), andererseits konstituiert es einen vermeintlich geschützten, womöglich intimen Innenraum. Damit entsteht eine Wahrnehmungsdisposition, die in der Kombination mit Regen ein besonderes starkes sinnliches Erleben eröffnet. Insbesondere wird es möglich, auf der wirkungsästhetischen Ebene über den

Regen mit der Koexistenz von Innen und Außen zu spielen: Zum einen konturiert und verdichtet der Regen als bewegte, spürbare Grenze den Innenraum des Autos; zum anderen hält der Regen zugleich ein Außen präsent, das allerdings hinter dem bewegten Schleier unbestimmt bleibt, visuell nicht fassbar ist.

In *PSYCHO* bildet eine solche Autofahrt im Regen den atmosphärischen Vorlauf für die Ankunft in dem Motel von Norman Bates (Anthony Perkins). Zur Erinnerung einige inhaltliche Anhaltspunkte: Marion Crane (Janet Leigh) und ihr Geliebter Sam Loomis (John Gavin) müssen sich heimlich treffen: Sie können nicht heiraten, weil Sam hoch verschuldet ist. Als Marion für ihren Chef 40.000 Dollar zur Bank bringen soll, sieht sie ihre Chance und verlässt mit dem Geld die Stadt. Am zweiten Tag ihrer Flucht fährt sie in die Nacht hinein, bis starker Regen einsetzt. Es bildet sich so ein bewegter Schleier an den Fensterscheiben, der interessante Lichteffekte produziert.

Wir sehen Marion, wie sie, geblendet von entgegenkommenden Autos, immer wieder die Augen zukneift. Die Lichter verzerren sich surreal im Zusammenspiel mit dem an den Scheiben abperlenden Regen. Was für die Figur Marion zum Wahrnehmungsproblem wird, überträgt sich auf den Zuschauer: Auch für ihn wirkt die Außenwelt durch den Wasserschleier diffus. Zugleich, durch die wiederholte frontale Positionierung des Zuschauers gegenüber dem Close-up von Marion am Steuer, verdichtet sich der Raumeindruck über den Regen. Sein Strömen konturiert den Innenraum des Autos gegenüber dem bewegten, aber undefinierten Außen. Auf diese Weise wird über die sinnlich-räumliche Gestaltung des Bildes das innere Erleben der Figur – ihre Getriebenheit, ihre erdrückenden Zweifel – in die Erfahrung des Zuschauers transponiert.

Marion verliert zunehmend die Kontrolle über ihre Umwelt, sie ist im kleinen, auswegslosen Raum des Wagens gefangen, den sie nicht mehr zielgerichtet lenken kann. Der Zuschauer wiederum ist aufgrund der nicht mehr klaren Sichtverhältnisse kaum in der Lage, Marion geografisch zu verorten (Abb. 2).

In schnellem, rhythmischem Stakkato durchschneiden die Scheibenwischer die Sturzflut.⁷ Dann erscheinen am Straßenrand die Leuchtbuchstaben «Bates Motel». Daniel Spoto beschreibt diesen Moment eindrucksvoll als chaotische Wasserwelt. In seiner Formulierung wird der fluide

7 Das Prinzip des «Durchschneidens» der Wahrnehmungsstrukturen wird sich später eindrucksvoll in der Duschszene wiederholen – und zwar auf allen filmischen Ebenen: in der Musik, in den Blickstrukturen durch die schrägen Strahlen der Dusche, in der «zerhackenden» Montage von Marions Körper wie in den Bewegungen des Messers.



2 Autofahrt im Regen: Marions Fahrt ins Ungewisse in *PSYCHO*

Schleier evident, der sich über die Wahrnehmung Marions, aber auch des Zuschauers legt: «Then, as from some primal sea-world of chaos, the motel rises up out of darkness and water. Not a warming, welcoming sign for Marion, it is quite simply the only port in this storm» (Spoto 1976, 365). Somit bildet die beschriebene Szene den emotionalen Vorlauf dafür, dass es fast zwingend erscheint, dass Marion in «Bates Motel» einkehrt. Dem Zuschauer wird dies über die verschwimmende Wahrnehmung vermittelt: Die Welt ist aus den Fugen geraten. Die Autofahrt ist paradigmatischer Ausdruck für die Struktur des Films, der scheinbar in eine Richtung führt, aber stets in einem Zwischenraum der Unsicherheit verbleibt und mit der Verlässlichkeit des Sichtbaren spielt. Feste Wahrnehmungsstrukturen lösen sich immer wieder auf. Man denke nur an das Ende mit der Überblendung von Normans Gesicht auf den Schädel seiner Mutter.

Die Verunsicherung der Wahrnehmungskordinaten beim Zuschauer erscheint umso perverser, als sie dem Inneren des Motels in Bildaufbau und Rhythmik zunächst zuwiderläuft. Das Gebäude erscheint trotz aller Merkwürdigkeiten im ersten Moment zunächst als eine Beruhigung (Spoto spricht von einem «Hafen»). Raymond Durnat beschreibt die Autofahrt als «Zone», als einen Nicht-Ort: «the no-man's-land between reality and the nightmare» (Durnat 1974, 324). Mit der Anspielung auf eine transitorische Welt zwischen Realität und Traum verweist er auf die Unzuverlässigkeit herkömmlicher Orientierungskategorien. Für den Zuschauer bedeutet dies in *PSYCHO* die Unterminierung von narrativen, aber auch bildlichen Sicherheiten. Der Regen verunmöglicht nachhaltig, im Bild eindeutige Formen zu identifizieren. Er bildet das sinnlich-räumlich erfahr-

bare Kondensat eines fließenden und damit nicht verlässlichen filmischen Universums, in dem die Bedrohung bis zum Schluss sich nicht als eindeutig im filmischen Bild erkennbar erweist (vgl. hierzu Schmidt 1995, 416).

WAR OF THE WORLDS nutzt ebenfalls die verunsichernde Kombination von Autofahrt und Regen. Der Topos verbindet sich hier mit dem Element der sich verdichtenden Menschenmasse, die als räumlich bedrängen-des Moment hinzukommt. Die Auflösung stabiler Orientierungsmuster kulminiert jedoch noch deutlicher als im vorangehenden Beispiel in der ständigen Bedrohung des zunächst noch sicheren Wageninnerns. Die Fragilität dieser Situation vermittelt sich über eine unruhige, sinnlich bewegende Atmosphäre. Zu diesem Zweck wird in der Beispielsequenz die Kombination aus Glasscheibe und Regen genutzt, um eine sich bis zum Surrealen verzerrende Wahrnehmung beim Zuschauer zu provozieren, was der Szene eine beklemmende, klaustrophobische Note verleiht. Die Außenwelt dringt nicht nur wie in DARK WATER ein, sie bekommt auch visuell etwas extrem Verstörendes.

Wieder bildet das Motiv der Flucht die Folie: Nach Angriffen durch Aliens ist es Ray Ferrier (Tom Cruise) gelungen, mit seinem Sohn Robbie (Justin Chatwin) und seiner Tochter Rachel (Dakota Fanning) in einem der letzten funktionierenden Autos aus New York zu fliehen. Sie fahren über Land. Das Auto wird kontinuierlich in einer seitlichen Einstellung von außen gezeigt. Die dabei im Fenster gespiegelten Bäume sind Ausdruck der ständigen Bewegung.

Als es Nacht wird, fängt es an zu regnen. Die Einstellung durch das Seitenfenster bleibt auch nach dem Schnitt zur Nachtaufnahme erhalten, was dem Zuschauer ein gleichmäßiges Vergehen von Zeit in der eintönigen Autofahrt vermittelt (Abb. 3). So erweckt das Innere des Autos konstant den Eindruck eines umfriedeten Raumes. Die Spiegelungen der Baumäste in den Fensterscheiben löst nun das Strömen des Regens ab. Das Bild ist in Blau-Grau getaucht. Gleichmäßig wie ein Metronom hört man die Scheibenwischer schlagen. Rachel schaut durch die verregnete Fensterscheibe und sieht draußen auf der Strasse Menschen auf der Flucht.

Das kontinuierliche Strömen des Regens vermittelt sich in der zerfließenden Kontur von Rachel, wenn sie von außen durch die Scheibe hindurch zu sehen ist (Abb. 4a). Dann, sozusagen im Gegenschuss, lässt ein Point-of-View-Shot durch die Frontscheibe erkennen, wie der Menschenzug immer dichter wird und nur widerwillig dem Auto Platz macht. Eine Totale zeigt das dampfende, verregnete Außen. Einzelne grelle Lichter schaffen singuläre, kalte Kontrastpunkte, die die im grauen Regen verschmolzene Menschenmasse punktuell erhellen. Diese besonderen Lichtverhältnisse machen es schwer, die Größe der Masse einzuschätzen: In Mäntel gehüllt



3 Mit dem Auto auf der Flucht in WAR OF THE WORLDS: Noch erscheint das Innere des Wagens als umfriedeter Raum

bilden die Flüchtlinge eine undefinierbare dunkle Menge – getaucht in ein dumpfes Stimmengewirr (Abb. 4b). Der komplette Bildraum ist – visuell wie auditiv – erfüllt und überlagert vom unerbittlich fallenden Regen. Die Kamera ist wieder neben dem Auto und blickt von außen seitlich durchs Beifahrerfenster in das Innere, eine Position, die den Innenraum noch beengter wirken lässt: Im Bildvordergrund befindet sich eine erste Scheibe, an der sich das Licht bricht und Tropfen abperlen; im Hintergrund ist die



4a–d Die anfängliche Atmosphäre der Sicherheit im Wageninneren weicht in WAR OF THE WORLDS dem klaustrophobischen Eindruck von Bedrängtheit, Orientierungslosigkeit und Ohnmacht

nasse Scheibe auf der anderen Gegenseite des Autos erkennbar, hinter der sich Menschen drängen. Im Vorder- wie im Hintergrund wirkt das Bild dadurch unruhig. Die Familie im Wagen scheint hilflos in der Masse zu «schwimmen». Aus Rachels Perspektive sieht man die um Mitfahrt bettelnden Menschen, deren Gesichter durch die nassen Fensterscheiben und die Lichteffekte wie surreal verzerrte Fratzen erscheinen. Sie verlieren ihre menschlichen Züge (Abb. 4c).

Die Wahrnehmung des Zuschauers wird zunehmend diffus. Der Innenraum des Autos verdichtet sich durch unterschiedliche gebrochene sinnliche Eindrücke, wodurch ein klaustrophobischer Effekt entsteht, zumal die Außenwelt nicht mehr klar erfassbar ist. Das filmische Universum droht in dieser Undefiniertheit aufzugehen, in der weder Orientierung noch zielgerichtetes Handeln möglich sind. Als Rachel zum Schluss allein im Auto zurückbleibt, während ihr Vater die Menge mit einer Waffe in Schach zu halten sucht, dominiert der Regen als hektische, dauerpräsen- te Bewegung diesen intensiven Moment höchster Anspannung auditiv und visuell (Abb. 4d). Damit ist er der sinnliche Katalysator für die prekäre Situation, die sich kulminierend zusammenzieht: Jeden Augenblick könnte in dieser diffusen Situation das Chaos losbrechen und die Kontrolle, diegetisch über Leben und Tod, wirkungsästhetisch über jegliche Erkennbarkeit, gänzlich verloren gehen.

Wassertropfen als Eigenleben: STALKER

STALKER handelt von der Reise dreier Männer in eine Zone, in der andere räumliche und zeitliche Gesetze herrschen. In ihr sollen sich Wünsche erfüllen. Mit dieser Hoffnung lassen sich ein Schriftsteller und ein Mathematiker vom Stalker in die Zone führen, in der ständige Gefahr lauert.

Während sich die Bedrohung in den ersten drei besprochenen Beispielen vor allem visuell konkretisiert, ist STALKER anders gelagert: Der Film lebt von einer Bedrohung, die sich fast ausschließlich über die Atmosphäre, also phänomenal-räumlich vermittelt: Die Gefahren des Weges bleiben unsichtbar, sinnlich-virtuell. Dadurch ergibt sich ein merkwürdig paradoxer Eindruck von allgegenwärtiger Gefahr, die sich ausgerechnet als Erfahrung einer «Weite» in den farbigen Naturaufnahmen der Zone vermittelt. Die Irritation und Verunsicherung entsteht vor allem durch die vegetative, organische Eigenbewegung der umgebenden Welt. Wahrnehmungsbildlich lässt sich dies im ständigen Rauschen des Flusses, in der Volatilität des Nebels und im Wogen des Grases ausmachen.

In den Naturbildern der Zone ist vor allem das hallende Echo von Wassertropfen dauerhaft präsent. Als die Reisenden vor einer Ruine mit

gekachelten Mauern Halt machen, wähnt man sich zunächst noch draußen in der Natur, das gleichzeitige Tropfen von Wasser auf der Tonebene suggeriert aber einen hohlen Innenraum, dem visuell keine Entsprechung zugewiesen ist. Die sinnliche Unterminierung fester Raumkategorien manifestiert sich beim Zuschauer über die eindringende Feuchtigkeit: Wohnräume klingen durch ständiges Tropfen von Wasser auf der auditiven Ebene hohl, Regen und Wetter halten Einzug in vermeintliche befestigte Stein- und Tunnelformationen.

Das besondere Erleben dieses Films entspringt den Relationen zwischen einer «Außenwelt» und dem im Verhältnis dazu konstruierten Eindruck eines «Innen». Dieses Verhältnis erweist sich in der konkreten Zuschauererfahrung als nicht stabil, so dass widersprüchliche Raumeindrücke entstehen. Die daraus resultierende Atmosphäre des Films verbindet sich funktional mit dem Inhalt: eine Reise an einen besonderen Ort, an dem das Innere des Menschen, das heißt die Wünsche, die Sinnsuche und vor allem die Selbstzweifel zum Topos und Movens werden. Der Umwelt eignet eine sinnliche Eigenbewegung, die die Koordinaten des Raums ins Unbestimmte öffnet (Abb. 5). Dieses Unbestimmte – das sich insbesondere in Form des Regens oder einzelner Tropfen etabliert – schafft einen Wahrnehmungsraum, in dem das ästhetische Erleben im Zuschauer als



5 Die von Nebel und Feuchtigkeit durchdrungene Welt des Stalker: Klare Formen und Linien verlieren sich im Unbestimmten

individuellem Resonanzkörper widerhallt. Die Gefahr artikuliert sich so über die buchstäblich «atmende», da dynamisch-flottierende Qualität des filmischen Raums. Der Wassertropfen als diffuses audiovisuelles Element unterwandert die Sicherheiten des mimetischen Bildes. So wird die Filmwahrnehmung tatsächlich ein bewegter und bewegender Raum.

Die sphärische Faszination des Films: zwischen Tropfen und Regen

Wie die Analysen zeigen, arbeiten die Beispiele mit audiovisuellen Strategien der Verflüssigung von Orientierungskategorien, wodurch sie filmische Atmosphären kreieren; insbesondere die Wahrnehmung von Innen und Außen gerät zu einem relationalen Prozess. Indem herkömmliche Sicherheiten und Gewissheiten in Bewegung geraten, wird der Zuschauer als Einzelner mit in das audiovisuelle Sinngefüge eingebunden. Dabei sind Tropfen wie Regenflut dafür verantwortlich, dass Modi des Unbestimmten, des begrifflich Nicht-Fassbaren räumlich wirksam in die filmische Erzählung eingehen. Der Zuschauer tritt als ein sinnlicher Resonanzkörper mit den dynamischen audiovisuellen Prozessen in ein Wechselspiel.

Am filmischen Phänomen des Regens wird besonders anschaulich, wie über die Auflösung der abbildenden Dimension des Bildes eine Sphäre entsteht, die jenseits kognitiver Wahrnehmungsmuster funktioniert und als spezifisch filmische Form zu bezeichnen ist, da sie sich an die bewegungsbildlichen Qualitäten zurückbindet. Die Analyse von *DARK WATER* zeigt, wie dargestellte materielle Grenzen (Hauswände oder Fensterscheiben) wirkungsästhetisch ihre räumliche Verlässlichkeit verlieren. Der Topos der Autofahrt im Regen wiederum verdeutlicht in *PSYCHO* und *WAR OF THE WORLDS* die Wirkung räumlicher Verdichtung, hier auch mit dem Begriff der Kontraktion beschrieben. Diegetisch ist das fahrende Auto als Vehikel der Flucht zentral. Im Zuschauer-Erleben gerät es zu einem dynamischen Transitionsraum, in dem innere Enge und undefiniertes Außen in ihrer Koexistenz die verunsichernde Empfindung produzieren.

In *STALKER* bestimmt schließlich das erfassende Unbestimmt-Bewegte das gesamte filmische Universum. Die Kopplung von Feuchtigkeit mit dem ständigen Gefühl der Bedrohung ist deshalb so effektiv, weil sie jegliche Grenzen in Frage stellt – materielle, visuelle, konzeptuelle, methodische wie auch körperliche. Damit entsteht ein wirkungsästhetischer Raum, dessen Erleben sich nicht mehr mit herkömmlichen, stabilen Begriffen fixieren lässt. Vielmehr geraten die Koordinaten dieses Raums in ständige Bewegung, so dass präreflexive, vorsprachliche Sinne affiziert werden. Dies bildet die Voraussetzung dafür, dass diese Sphäre beim Zu-

schauser überhaupt wirksam wird – inwieweit, in welcher Intensität, ist abhängig von der Resonanz, die im jeweiligen erlebenden Zuschauer, in seiner sich «entfaltenden Gegenwart», aktiv wird (vgl. Schmitz 1981, 89f.).

Insofern lässt sich fragen, ob Atmosphären in ihrer Wirkungsästhetik dem Phänomenalen des Films nicht sogar konzeptuell verwandt sind. Oder: Kann das filmische Erleben, die sinnlich erlebte Erzählung, die sich über die audiovisuellen Bilder vermittelt, je ohne Atmosphäre – ohne das präreflexive Sinnlich-Räumliche – gedacht werden? Beinhaltet nicht jedes filmische Bild eine grundsätzlich räumliche Erfahrung – jenseits der abbildenden, denotierenden Funktion?

Der filmische Regen ist deshalb ein interessantes Beispiel, weil er das Raum- und Zeiterleben beim Zuschauer prägnant in Bewegung versetzt. Damit weist er – so die These – auf einen spezifischen Aspekt der filmischen Atmosphäre hin: ein Erleben zwischen Gesamtheit und Detail. Unzählige Tropfen machen erst einen Regen als mehr oder weniger diaphanes Bewegungsphänomen aus; und doch ist der einzelne Tropfen kleinstes Detailelement, das immer im Verhältnis zum gesamten Raum steht. Weil dieses Verhältnis kognitiv nie gänzlich fassbar wird, entwickelt sich ein Zwischen von Detail und raumgreifender Gesamtheit, das der Zuschauer mit seinem leiblichen Erleben empfängt und räumlich dynamisch mitprägt – bei gleichzeitigem Verharren im (Kino-)Sessel. Diese lebendige, «atmende» Sphäre aus räumlichen Überlagerungen mag ein wesentliches Element der Faszination und Wirkungsmächtigkeit filmischer Erzählungen ausmachen.

Literatur

- Balázs, Béla (1984 [1930]) «Der Geist des Films», in: ders.: *Schriften zum Film*, Bd. 2, hg. v. Helmut H. Diederichs u. Wolfgang Gersch, München: Hanser.
- Böhme, Gernot (2006) *Architektur und Atmosphäre*, München: Fink.
- Durgnat, Raymond (1974) *The Strange Case of Alfred Hitchcock*, London: Faber & Faber.
- Heller, Franziska (2010) *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*, München: Fink.
- Montage AV (2010), 19/1 (Themenheft «Erfahrung»).
- Reichert, Ramón (2010) «Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie», in: *Montage AV*, 19/1, S. 101–115.
- Rogulski, Krzysztof (1993) «Les Voix dans les ténèbres. La Symbolique de *STALKER* d'Andréi Tarkowski dans la lumière de *L'Apocalypse*», in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 427 / Dezember, S. 1–9.
- Schenk, Irmbert/Tröhler, Margrit/Zimmermann, Yvonne (2010) (Hg.) *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception*, Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 24).

- Scherer, Christina (2001) *Ivens, Marker, Godard, Jarman – Erinnerung im Essayfilm*, München: Fink.
- Schmidt, Johann N. (1995) «PSYCHO», in: Koebner, Thomas (Hg.) *Filmklassiker*, Bd. 2. Stuttgart: Reclam, S. 413–418.
- Schmitz, Hermann (1981) *System der Philosophie*, Bd. 3/2: «Der Gefühlsraum» [1969], Bonn: Bouvier.
- Spoto, Daniel (1976) *The Art of Alfred Hitchcock*, New York: Doubleday/Dolphin.
- Wellbery, David E. (2003) «Stimmung», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck et al., Stuttgart/Weimar: Metzler/Poeschl, S. 703–733.

Michael Wedel

Rhythmus, Resonanz, Rekursivität

Tom Tykwers atmosphärisches Regime

Mitte der 1990er Jahre erschien mit Tom Tykwer ein Regisseur auf der Szene des deutschen Films, der von der Kritik noch dort als singuläres Talent erkannt wurde, wo sie ihn in seinen ästhetischen Entwürfen letztlich scheitern sah; und der schon mit seinen ersten Regiearbeiten eine Fangemeinde um sich versammeln konnte, die ihm als «Kultregisseur» auch dorthin zu folgen bereit war, wo die von seinen Filmen erzählten Geschichten zunehmend banal (oder konstruiert) anmuteten – ein Eindruck, der immer weniger von der ihnen verliehenen filmischen Ausdrucksform (und dem entsprechenden Gefühl einer ästhetisch gesättigten Kinoerfahrung) wettgemacht zu werden schien.

Von *DIE TÖDLICHE MARIA* (D 1993) und *WINTERSCHLÄFER* (D 1997) über *LOLA RENNT* (D 1998) und *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* (D 2000) zu *HEAVEN* (D/I/USA/F/GB 2002), *PERFUME: THE STORY OF A MURDERER* (D/F/E/USA 2006), *THE INTERNATIONAL* (USA/D/GB 2009) und zuletzt *DREI* (D 2010): Die Werkentwicklung seiner Spielfilme hat es sowohl den Kritikern als auch den ihm zugeneigten Teilen des Publikums nicht immer leicht gemacht, Tykwer die Treue zu halten. Viele bevorzugten heute die frühen Filme und deren Lust am spielerischen, dabei aber äußerst präzisen Umgang mit Genreversatzstücken, etwa des Horror- und Kammerspielfilms in *DIE TÖDLICHE MARIA* und des Melodramas in *WINTERSCHLÄFER*, den man mit dem Geniestreich von *LOLA RENNT* auf die Spitze getrieben sieht, dessen überragender Publikumserfolg sie ihm aber gleich wieder abgebrochen zu haben scheint. Was seither auf *LOLA RENNT* folgte, bezeugte, so der Tenor, eine schleichende Preisgabe der besonderen filmischen Fantasie und inszenatorischen Signatur Tykwers an den Geschmack eines Massenpublikums. Dieser wisse bekanntlich nicht allzu trennscharf zwischen Kunst und Kitsch zu unterscheiden – eine Grenze, auf der sich die Arbeiten des Regisseurs auf zunehmend prekäre Weise und unter steigender Absturzgefahr bewegten.

Will man diesen Verlauf in einem weniger negativen Licht erscheinen lassen, so ist die Mischung von Genreversatzstücken und Formelementen